

Notas Acerca de *Tres Tristes Tigres* de G. Cabrera Infante

Tres tristes tigres (1970), una nueva novela hispanoamericana por antonomasia, ejemplifica la dificultad (si no la imposibilidad) de aplicar criterios críticos tradicionales a una novelística innovadora sin perjudicar su propia integridad estética. Si Joyce logra ensalzar el heroísmo humano dentro de la vulgaridad mediante la más alambicada perfección artística, y si Cortázar logra reconciliar la búsqueda de valores absolutos dentro del caos metafísico con una técnica laberíntica, Cabrera Infante se propone agudizar (aunque sin profundizar al modo habitual) el enredo de las apariencias superficiales de la vida actual en Cuba. A primera vista la pirotecnia lingüística es la meta más patente de la obra. Sin embargo, como *Gargantua et Pantagruel*, *Gulliver's Travels* y *Alice in Wonderland*, *Tres tristes tigres* es una novela humorística de alcances simbólicos. Además, estas cuatro obras presentan una trayectoria lógica desde el mundo gigantesco de Rabelais, la alegoría política de Swift hasta la fantasía parabólica de Lewis Carroll; Cabrera Infante representa el último paso donde estos mundos ficticios dejan de ser espejos intelectuales de la realidad para ser la única realidad capaz de ser percibida o vivida. Mientras que los otros autores mencionados usan el lenguaje con fines filosóficos y políticos, el novelista cubano presenta un mundo que no puede escaparse de la trampa de su propio idioma. El tema central, no obstante, es más complejo que el de *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. No se trata de un narrador omnisciente que observa la ausencia de valores existenciales en el mundo de sus personajes (i.e. *Sobre héroes y tumbas* de Sábato), sino de giros creadores en torno al tema de *traduttore traditore*: es decir, predomina el presentimiento de que los personajes traicionan su esencia en el acto mismo de expresarse; de la misma manera el novelista deforma la realidad al recrearla artísticamente. Al contrario de Rabelais, Swift y Carroll que hacen hincapié en la separación absoluta de la realidad y la ficción para aumen-

tar la intención satírica, Cabrera Infante enmaraña totalmente estas dos categorías, y al contrario de *Ulysses* y *Finnegan's Wake*, donde el arte es un valor salvador e independiente de la realidad, la creación novelística y el mundo recreado son una unidad inseparable en esta novela cubana. Al negar que el idioma y el arte puedan reflejar la realidad desde fuera se destruye la posibilidad de emplear la técnica de la perspectiva narrativa (i.e. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*). El resultado es una obra en que los juegos lingüísticos se amontonan *ad nauseam*, las novedades estructurales proliferan y los personajes patéticamente encarnan una autoburla de la cual sólo se escapan en la muerte. En este sentido *Tres tristes tigres* es una auténtica antinovela.

El título mismo indica el enredo lógico. Superficialmente no es más que un trabalenguas dicho en un momento de jarana por Bustrófedon: en este caso recuerda la frivolidad del título del antidrama de Ionesco, *La cantatrice chauve*. En cambio, es posible interpretar los tres tristes tigres como Eribó el músico, Códac el fotógrafo y Bustrófedon el lingüista. De acuerdo con esta interpretación, se acercan los tres personajes y su modo de expresarse al tema general del problema de la comunicación. Pero en este caso surge claramente la multiplicación infinita de interpretaciones. La solución más segura es vincular la complejidad al propósito humorístico-simbólico sin buscar un simbolismo sistemáticamente rígido.

El parentesco de esta obra con Lewis Carroll se manifiesta en la cita de éste antepuesta al Prólogo: "Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada". Además de la importancia temática del rito afrocubano, la novela en sí es un rito de iniciación en la vida nocturna de La Habana y de consagración de los secretos indescifrables del habla cubana. La vela apagada simboliza tanto la ausencia de chispa vital en los personajes como la decadencia cubana en general. Aunque el novelista equipara la Cuba castrista con la vela apagada, el ambiente de la novela no es el del comunismo malogrado, sino el del cine y de la publicidad norteamericanos que convierten las bases arcanas de la cultura cubana en una monstruosidad híbrida. Esta influencia nociva se hace patente en la pura superficialidad del Prólogo, el cual es la introducción bilingüe a un espectáculo nocturno en el Cabaret Tropicana. Esta escena inicial es, en realidad, la entrada al laberinto teatral de máscaras, cosméticos y falsedad. El maestro de ceremonias traduce mal y, con sumo mal gusto, prepara el ambiente de espejismos al presentar al público varios personajes que vuelven a aparecer: por ejemplo Mr. Campbell, presentado como el jefe de la empresa de sopas, no es más que un turista norte-

americano. Al terminar su discurso el maestro de ceremonias dice que procederá sin más traducciones. Sin embargo, no cumple su promesa. Así es que la novela entera es una serie de traducciones, o sea transposiciones existenciales, lingüísticas y artísticas que apuntan implacablemente hacia la última palabra: *Traduttori* (sic.) A pesar de varios intentos de evitar la mediación en la comunicación (notablemente La Estrella, que canta sin acompañamiento, y Bustrófedon, quien crea verbalmente sin escribir) todos los personajes están condenados a la inautenticidad y a la imposibilidad de penetrar la superficialidad.

Entre el Prólogo y el Epílogo críptico median ocho secciones de extensión desigual, dentro de las cuales se intercalan ocho apartados de "Ella cantaba boleros" y once apartados de una mujer en entrevistas con su psiquiatra. El primer capítulo, siguiendo el tema de lo teatral del Prólogo, se titula "Los debutantes" y presenta una narración breve por nueve personajes distintos que principian o en la vida del chisme (i.e. la niña aldeana) o en el ambiente mezclado de cines y de violencia adventicia de La Habana (i.e. los dos hermanos) o en la espiral caótica de la novela (i.e. Arsénio Cué buscando empleo). El estilo narrativo de los nueve apartados de este capítulo se ajusta al habla de cada narrador y varía desde el dialecto vulgar de una mujer que se desahoga, al flujo psíquico de Códac, el fotógrafo borracho, y al estilo esmerado de Cué, el futuro actor. A pesar de la aparente ausencia de nexos lógicos, todos estos episodios se basan estructuralmente en la necesidad del diálogo y episódicamente en una realidad cubana. Pero de la misma forma que los diálogos están truncados (por ejemplo, sólo se oye una voz de una conversación telefónica), la realidad concreta está plagada de falsificaciones. Así, en una carta una mujer le explica a una amiga que la hija de ésta, al hacerse famosa como modelo de propaganda comercial, cambió su nombre de Gloria Pérez a Cuba Venegas. A través de toda la obra se repite el equívoco y la interpenetración del personaje Cuba y el país: los dos son postizos. Sin embargo la dirección no es siempre de lo auténtico a lo artificial. En el primer capítulo Ribot es un dibujante negro que pide inútilmente un aumento de sueldo; al hacerse bongosero sabe expresarse en el idioma personal de los bongos, pero esta auto-expresión rebasa los límites de la vivencia individual. Su amigo Bustrófedon refleja este cambio de oficio bautizándole con el nuevo nombre Eribó, que recuerda el título del segundo capítulo: "Seseribó" significa tabú o secreto en el rito de magia afrocubana cuyo instrumento central es el tambor. Además de la relación de Eribó con una realidad nacional y racial, él se enlaza con la realidad lingüística de Bustrófedon, y siendo bongosero nocturno se vin-

cula a la vida estrambótica de los que le escuchan tocar: Silvestre, Vivian Smith-Corona y Arsenio Cué. El episodio en que éste se hace actor al simular la muerte ejemplifica el problema de la falsificación en los dos niveles de la existencia de los personajes y de la narración. Este apartado termina con el aparente asesinato de un joven recién llegado a La Habana. Se comprende más tarde que Cué está narrando las raras circunstancias que le hicieron actor, pero se mezclan la ficción y la narración en el hecho de que los personajes se refieren a las páginas en que aparece el episodio (pp. 53 y 423).

El juego de números no se limita a la conciencia por parte de los personajes de que son ficticios, y tampoco sobrepasa el diletantismo. Por ejemplo, Cué se refiere a la "perfección" de números tales como 101 (dos unidades rodean la nada), 88 (dos números compuestos visualmente de ceros) y 69 (un número que se refleja vertical y horizontalmente), etc. La complejidad numeraria se destaca más en el motivo de tres que reúne los temas de lo cubano, de la música, del juego lingüístico y de la técnica narrativa. Además de Silvestre, quien tiene la tendencia de hacer sus comentarios en series de tres, Códac, el fotógrafo nocturno, representa la encrucijada de lo significativo y lo superficial. El hecho de que sólo se actualiza emborrachándose, de que sólo se le conoce por su mote burlesco y de que su voz narrativa es la del flujo psíquico indica que su profundidad es la de la casualidad intuitiva. Su función estructural es desarrollar la figura patética de La Estrella, la gordísima negra que canta boleros en los bares nocturnos de La Habana. Ella simboliza hiperbólicamente el prodigioso sensualismo del ritmo afrocubano, además de la cándida sencillez de una cantante ineducada que canta sin artificios, sin acompañamiento advenedizo. Pero su virtuosismo y su ingenuidad son su defecto trágico que termina inevitablemente en su muerte causada por unos empresarios que la adulteran al tratar de convertirla en un éxito comercial. En efecto, *Tres tristes tigres* alcanza su mayor trascendencia en la confluencia de técnica caótica y de fondo patético en la historia de "Ella cantaba boleros", tal como la interpreta Códac. El bolero es un baile que se compone de tres partes con la posibilidad de variantes sobre los temas centrales. Por eso, ante el fracaso de la justicia humana, La Estrella encarna la base de la tragicomedia cubana vista en términos relacionados a una forma artística, el bolero. Con este motivo Códac identifica la soledad existencialista de todos los personajes al decir que Cuba es una "isla de músicos solistas" y de equívocos dichos por un tartamudo. Se complica el ambiente de delirio kafkiano al fijarse en que la estructura a base de tres se junta con el patetismo existencial. Códac asevera

que "la vida es un caos concéntrico". Es más, al tener en cuenta que tres puntos definen un círculo y que la imaginación geométrica de Bustrófedon concibe la pesadilla como una espiral, se justifica (por lo menos *ad hoc*) la proliferación al parecer gratuita de adjetivación triplicada, del uso de paréntesis triples y de la importancia de la hora tres. Si se valoran todas las voces narrativas de la novela como una búsqueda de un estilo auténtico y duradero, se comprende que la acción gira en torno a la creación de la identidad. Después de la muerte de La Estrella Códac nota rasgos del estilo musical de la negra en una canción de Irena; dice que su estilo "es algo que dura más que una persona y que una voz". La Estrella y Bustrófedon encuentran la autenticidad al morir, y Silvestre, Códac, Cué e Irena son sus continuadores dentro del caos personal y habanero. Estos cuatro personajes vislumbran la posibilidad de forjar un estilo consistente porque conocían a personas que pudieron reunir la apariencia exterior y el carácter interior. La mujer que visita al psiquiatra representa el fracaso de la búsqueda de la identidad: en la última visita ella se pregunta si es ella misma o si es su amiga. La voz temenina del Epílogo (¿Cuba? ¿la del psiquiatra?) recalca este tono negativo; termina la novela con la frase: "Ya no se puede más".

El tercer capítulo, "La casa de los espejos", empieza con el viaje de Cué por La Habana tratando de convertir el tiempo en espacio mediante la velocidad —un intento frenético de experimentar la cuarta dimensión einsteiniana. Este episodio se desarrolla más detalladamente en el último capítulo, pero aquí sirve para preparar el tono de una escena burlesca que demuestra la contradicción de profundidad y superficialidad en la búsqueda de la identidad. Cué visita el departamento de dos amigas que se deshumanizan al ponerse cosméticos. En vez de embellecerse llegan a ser carátulas falsas, y en vez de verse íntegramente en el espejo se ven reflejadas en un abismo infinito. El capítulo siguiente trata el problema de la traducción como una máscara que desfigura la realidad, por nimia o problemática que fuera esa realidad. Se trata de un cuento escrito por Mr. Campbell, el turista visto en el Prólogo, con los reparos de Mrs. Campbell. Siguen dos traducciones de Rine Leal que sólo logran aumentar el mal gusto, los descuidos gramaticales, la banalidad y la mezcla estúpida de dos culturas. Importa notar que este capítulo destaca el defecto más grande de la novela: se disuelve la sutileza del tema de "traduttore traditor" al insistir gratuitamente en el hecho de que la reproducción siempre adultera el original.

"Rompecabezas" es el eje estructural de la novela y presenta el personaje cuya personalidad enigmática contiene la clave ideológica de la

relación tenue entre fondo y forma. Un bustrófedon es la escritura en que se traza un renglón de izquierda a derecha y el siguiente de derecha a izquierda. Bustrófedon es entonces un recurso rebuscado de retórica al mismo tiempo que es el personaje que trata de forjar su propio estilo vital al fijarse en las infinitas combinaciones del lenguaje. Mientras que el capítulo anterior carece de alcance trascendente, la imagen del rompecabeza reúne los niveles literarios, físicos, y simbólicos ya que, paralelamente a La Estrella, Bustrófedon muere cuando un médico trata de curarle su dolor de cabeza. Pero en este contexto los juegos lingüísticos, pitagóricos y espacio-visuales al parecer insensatos llegan a cobrar una dimensión de hondo patetismo humano al mismo tiempo que plantean la cuestión de la base metafísica de la creación. Es obvio que el propósito de Bustrófedon (y el narrador) es ensanchar los límites de la percepción mediante libres asociaciones que no reconocen fronteras entre idiomas ni entre categorías mentales ni entre dimensiones físicas. Pero estos tanteos intelectuales serían gratuitos si no fuera por el hecho de que representan un nexo de la más profunda amistad. El capítulo empieza con la pregunta retórica de "¿Quién era Bustrófedon? ¿Quién fue quién será quién es Bustrófedon?" y termina con su muerte trágica. Es decir que el tema de tres se vincula al problema de la temporalidad del personaje; al agregar a esta estructura la noción de que el personaje se identifica entrañablemente con su lenguaje se destaca la frágil unión de los niveles de vivencia y la descripción de la vivencia. Así, al enterarse de la muerte de su amigo, Códac ataca furibundamente a los que destruyen la espontaneidad y la chispa creadora por la imposición de perspectivas rígidas. Para sus amigos íntimos Bustrófedon encarnaba el *continuum* entre la creación genial, los resortes del intercambio humano y la burla gratuita. Además, él pone de relieve la verdad de que el idioma hablado es la fuente original de la creación literaria. Por eso las variaciones ingeniosas del tema de "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes" son transcripciones de improvisaciones espontáneas de Bustrófedon. Códac aclara que "no escribió, de veras, más nada, Bustrófedon, si descontamos las memorias que dejó bajo la cama con un orinal como pisapapeles". Las tres primeras páginas de "Algunas revelaciones" son blancas y las dos siguientes se reflejan como un espejo. Al principio del capítulo "Rompecabezas" el fotógrafo opina que Bustrófedon es como "una adivinanza sin respuesta", y en la página que se refleja añade: "¿Una broma? ¿Y qué otra cosa fue si no la vida de Bustrófedon? ¿Una broma? ¿Una broma dentro de una broma? Entonces, caballeros, la cosa es seria." Este es pre-

cisamente el problema central de la valoración de la novela. Como en el caso de *La Estrella* la burla en esta figura enigmática parece trascenderse al relacionarse con la muerte, la cual se concibe como "el viceversa", "el negativo", "la sombra", y "el otro lado del espejo". Sin embargo ésta no es más que una solución provisional. Cabrera Infante no indica dentro de la obra que hay una solución concreta a los problemas estéticos y metafísicos que suscita. Los deja planteados en forma de una eterna pregunta retórica.

"Bachata", el último capítulo, es una fuga en dos niveles simultáneos: concretamente Silvestre narra la odisea frenética en compañía de Arsenio Cué a través de *La Habana nocturna*, e ideológicamente es una juerga intelectual en torno a su identidad y, por consiguiente, se pone en tela de juicio la integridad en general. No se trata solamente del relativismo cervantino, sino del caos universal tanto en la historia como en la potencia intelectual del hombre para comunicar ante la incompreensión circunstante. Con este motivo Cué comenta sin alardes de profundidad que "La histeria es un caos concéntrico. La historia, perdón". El marco estructural para este episodio épico-cómico es el viaje en coche acompañados de dos mujeres de vida libre que Silvestre y Cué encuentran en un bar. Ellas encarnan la incompreensión total ante la red increíble que van tejiendo el actor y el periodista a base de aforismos, disparates e intuiciones de todas las categorías imaginables. Se refieren a la filosofía, a la estética, a la moral, a escritores internacionales, a personajes de otras novelas y a los de su propio mundo ficticio. Hasta cambian de personaje con tanta frecuencia que en un momento Silvestre ejemplifica la crisis del tiempo narrativo: "Se lo conté a Cué entonces. Quiero decir ahora." Si el primer capítulo sólo presenta diálogos truncados, este capítulo no es, en cambio, más que una larga conversación de dos hombres que buscan un estilo auténtico al sondear las bases existenciales del diálogo mismo. Conviene en que el hombre individual desea ser totalitario, pero puesto que es una meta inalcanzable el ser humano es un "contradictorio". Se dan cuenta de que la única manera posible de buscar el estilo unitario (o sea, la integridad personal) está en el intercambio vital. Los dos interlocutores enfocan esta dialéctica en los problemas tales como: ¿Quiénes son? ¿Son personas o entes de ficción? ¿Son traductores o traidores? Concluyen que son personas sólo en la medida en que reflejan su naturaleza contradictoria. En este contexto se compagina provisoriamente la noción de que una persona puede ser en realidad un "bustrófedon", es decir un espejo vital. Cué señala que su amigo prodigioso ignoró el palíndromo por antonomasia:

Yo soy. Análogamente a los episodios de La Estrella y de Bustrófedon el episodio termina inevitablemente en la seriedad. A Silvestre le importa saber si Vivian es virgen porque desea casarse con ella. Cué le dice que moriría si efectuara un cambio tan radical porque dejaría de cumplir su papel vital de contradictorio. Silvestre vuelve a su departamento, y en medio del silencio y de la oscuridad sueña con los falsos leones marinos en la piscina donde vio a Vivian en la página 101. La última palabra del episodio que antecede al Epílogo, "tradittori" (sic.), sugiere que, de acuerdo con la teoría de Bustrófedon de que esta cifra representa dos unidades acechando la nada, Silvestre se da cuenta de que el que le había servido de espejo vital le había traicionado con respecto a la mujer con quien hubiera deseado casarse.

Trejo, el redactor de la revista argentina *Confirmado*, enjuicia *Tres tristes tigres* de la manera siguiente: "La excesiva ornamentación verbal de la novela es al mismo tiempo su propio alimento, un infinito mordiéndose la cola... porque *Tres tristes tigres* es una novela que eternamente comienza, un retrato poliédrico a partir de una palabra que engendra a una palabra que engendra a una palabra." Este procedimiento laberíntico se basa en una serie de antítesis; a saber, burla y seriedad, superficialidad y profundidad, el mundo del arte y el mundo real, caos y unidad, destrucción y creación, y finalmente comunicación e incompreensión. Desde el simbolismo de la cita inicial de Lewis Carroll hasta el hermetismo críptico del Epílogo Cabrera Infante desarrolla un tema que vacila entre la autoparodia y la universalidad. El procedimiento de embrollar el argumento ficticio con la conciencia simultánea del medio que crea la ficción implica que el tema central es la artificialidad del lenguaje. Silvestre refleja esta conclusión que raya en lo absurdo cuando asevera que Cué "no quería devorar los kilómetros como se dice... sino que estaba recorriendo la palabra kilómetro y pensé que su intención era pareja a mi pretensión de recordarlo todo... o de Eribó erigiéndose en el sonido que camina o el difunto Bustrófedon que quiso ser el lenguaje..." Por ingeniosa que fuera esta problemática no se resuelve más que en la espiral caótica y enigmática de la auténtica antinovélistica.

WILLIAM T. LITTLE

Washington University